

JOAN MIRÓ 1893-1993, UNA EXPOSICIÓN PARA UN CENTENARIO



LA MASÍA, 1921-1922

PARA CONMEMORAR EL CENTENARIO DEL NACIMIENTO DE JOAN MIRÓ, LA FUNDACIÓN CREADA POR EL ARTISTA PRESENTA ESTA GRAN EXPOSICIÓN CON EL OBJETIVO DE ACERCAR AL ESPECTADOR A LA OBRA MIRONIANA. POR ESTA RAZÓN, LA MUESTRA OFRECE UNA SELECCIÓN DE OBRAS QUE PERMITE SEGUIR SU EVOLUCIÓN ARTÍSTICA, Y UNA EXHAUSTIVA RECOPIACIÓN DE DOCUMENTOS QUE ATESTIGUAN LA ACTITUD REFLEXIVA Y CRÍTICA DE MIRÓ EN EL TRANSCURSO DEL ACTO CREATIVO.

ROSA MARIA MALET DIRECTORA DE LA FUNDACIÓN JOAN MIRÓ DE BARCELONA,
Y COMISARIA DE LA EXPOSICIÓN "JOAN MIRÓ 1893-1993"



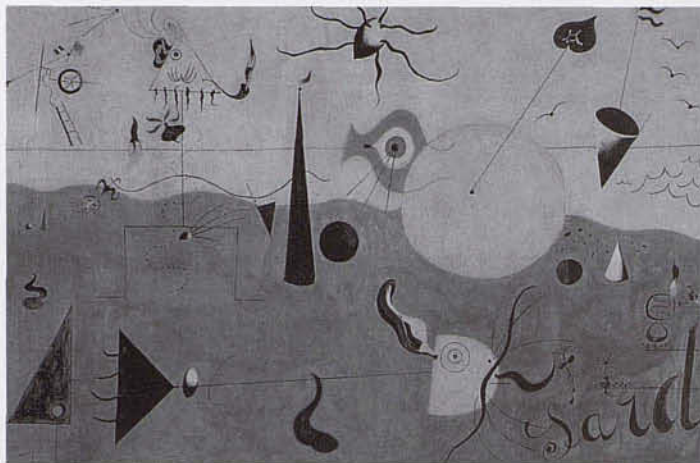
CARNIVAL D'ARLEQUI, 1924-1925

El día 20 de abril del presente año se cumplirán cien desde que Joan Miró naciera en el barcelonés Pasaje del Crédito. Todos se han lanzado a celebrar esta efemérides. Barcelona, Cataluña y muchos otros lugares de todo el mundo, se han preparado para no dejar que esta fecha pase por alto. Quienes por profesión, y sobre todo por vocación, nos encontramos próximos a Miró, celebramos esta actitud tan favorable por un doble motivo: en primer lugar, es obvio, por el reconocimiento que representa hacia Joan Miró, y en segundo lugar por la posibilidad de profundizar en el

conocimiento de este artista, espectador y protagonista del desarrollo del arte del siglo XX. Porque, ¿es realmente conocido Joan Miró? La gente a menudo manifiesta que Miró pintaba como los niños, que su obra es muy simple y que los colores son su máximo aliciente. Esto, ¿no deja entrever que Miró sólo es conocido superficialmente, a pesar —y en este sentido no cabe duda alguna— de ser un artista que reconocemos al instante?

Desde la Fundación, en la medida de nuestras posibilidades, nos hemos propuesto hacer cuanto esté a nuestro alcance para dar toda la información po-

sible con el fin de acercar al espectador, de una manera fácil y auténtica, a la obra de nuestro fundador. La materialización de este proyecto ha sido la exposición "Joan Miró, 1893-1993", con la que la Fundación creada por el artista conmemora el centenario de su nacimiento. Los dos pilares en los que se basa la muestra son los siguientes: una significativa selección de obras, a través de las cuales se puede seguir con precisión la evolución artística de Miró, y una exhaustiva recopilación de documentos, que ponen de manifiesto la actitud reflexiva y crítica del artista en el transcurso del acto creativo.



PAISATGE CATALÀ (EL CAÇADOR), 1923-1924



HOME I DONA DAVANT UN MUNT D'EXCREMENTS, 1935

En cuanto a la selección de obras presentadas, desde la óptica de la comisaria de la muestra siempre queda algún vacío. Es inevitable. Pero podemos afirmar que no queda ningún período, ningún momento, ninguna serie en la que haya trabajado Miró, que no estén representados. Así, podemos hacer el seguimiento de Miró desde sus inicios figurativos, cuando, preocupado por la forma y el color, pinta del natural el campo de Tarragona o realiza el retrato de sus amigos, hasta la culminación de la etapa figurativa, con *La masia* (1921-1922).

A través de *Terra llaurada* (1923-1924) y de *Paisatge català (El caçador)* (1923-1924), observamos que Miró se aparta del modelo real para seguir un proceso de introspección que le llevará a pintar la realidad, no como la ven sus ojos, sino como se lo dicta su modelo interior. *El carnaval de l'Arlequí* (1924-1925), en el que Miró trabaja cuando Breton publica el primer manifiesto del surrealismo, es una clara evidencia del terreno recorrido para crearse su vocabulario de signos, no determinado por ningún dictado exterior, sino por su imaginación.

El llamamiento magnético del vacío a que se refiere Miró (como dice Denis

Chevalier, citado por Margit Rowell en *Joan Miró: selected writings and interviews*), se hace evidente en las sutiles telas azules y ocre de 1925. Por contraste, los cinco *Paisatges imaginaris* de 1926-1927 (*Personatge llançant una pedra a un ocell, Mà atrapant un ocell, Gos bordant a la lluna, Paisatge (La llagosta)* i *Paisatge (de la serp)*), marcan un retorno al equilibrio entre lo imaginario y lo real.

Los años 1928 y 1929 dejan constancia de la interpretación que Miró hace de la obra de los maestros de otras épocas, y de la preocupación que siente de nuevo por trabajar a partir de un modelo. Una muestra de ello son *Interior holandès I* y los retratos imaginarios *Retrat de Mrs. Mills el 1750* y *La Reina Lluïsa de Prússia*.

El dibujo, el collage, el ensamblaje de objetos, son fieles testimonios de la rebelión contra la pintura experimentada por Miró a finales de los años veinte y comienzos de los treinta, y que le hace manifestar el deseo metafórico de asesinarla.

La crisis de "el asesinato de la pintura" es seguida por otra de signo muy distinto. La atmósfera de malestar general del período anterior a la guerra civil española y de la propia contienda, lle-

va a Miró a representar el ambiente dramático en sus obras, mediante las formas torturadas y los colores ácidos, que dejan traslucir la tragedia en pinturas como *Home i dona davant un mur d'excrements* (1935), *Personatges asseguts* (1936) o *Personatges i muntanyes* (1936). Después de este dramatismo viene el misterio que esconden obras casi crípticas, como la serie *Signes i figuracions* (1936), o la agresividad —no por las formas, sino por los materiales empleados— de la serie *Pintures damunt masonite* (1936), antes de llegar a la obra más representativa de este período, *Natura morta del sabatot* (1937).

Progresivamente, el dramatismo desaparece y da paso a un nuevo discurso. El rechazo que Miró siente por el ambiente bélico que le rodea, le hace mostrar su aversión a través de la evasión. No se deja abatir, sino que inicia la búsqueda de otros estamentos más libres, menos contaminados. La música ocupa el lugar que en los años veinte ocupaba la poesía, y muy pronto su vocabulario de signos se manifiesta con el mismo esplendor en obras como *Autoretrat II* (1938), *Une étoile caresse le sein d'une négresse* (1938), *Retrat II* (1938) o *Retrat IV* (1938). La serie



LA REINA LLÚISA DE PRÚSSIA, 1929



UNE ÉTOILE CARESSE LE SEIN D'UNE NÈGRESSE, 1938

Constel·lacions (1940-1941) constitue el punt culminant de esta etapa.

A partir de ese momento, el vocabulario formal de Miró queda definido y consolidado. Miró dice: "A medida que trabajo, las formas se vuelven reales para mí. Dicho de otro modo, en lugar de disponerme a pintar algo, más bien empiezo a pintar y, a medida que pinto, el cuadro empieza a afirmarse por sí mismo o a sugerir por sí mismo a través del pincel. La forma se convierte en el indicio de una mujer o de un pájaro a medida que trabajo" (James Johnson Sweeney, "Joan Miró: comment and interview", en *Partisan Review*, febrero 1948).

Gradualmente, el vocabulario de las *Constel·lacions* da paso a la manera de obrar espontánea, en contraposición con la manera de obrar elaborada de las pinturas de los años cuarenta. El gesto, que va ganando terreno en los años cincuenta, acaba imponiéndose. La exposición del año 1962 en el Museo Nacional de Arte Moderno de París, produce un fuerte impacto en la prensa. Miró se enfrenta a los grandes formatos. Los amplios espacios vacíos no sólo sorprenden, a semejanza de las piezas de los años veinte, por su fuerza sugeridora, sino también por su tensión, por el silencio que evocan. Testimonio

de aquella época es el tríptico *Blau I, II, III* (1961), del que Miró dijo: "He tardado mucho en hacerlas. No en pintarlas, sino en meditarlas. He necesitado mucho esfuerzo, una gran tensión interior para llegar al desnudamiento que quería" (citado por Rosamond Bernier en "Propos de Joan Miró". *L'Oeil*, julio-agosto 1961). Con el mismo ascetismo, Miró pinta el tríptico *Pintura mural per a un temple I, II, III* (1962), del que manifiesta: "Al limitarme a unas pocas líneas, intentaba dar al gesto una cualidad tan individual que casi es anónima, como un acto universal." (Denis Chevalier, citado por Margit Rowell, op. cit.).

De índole netamente más dramática es el *Tríptic de l'esperança d'un condemnat a mort I, II, III* (1974), en el que la línea que interrumpe alude a la vida que se rompe, igual que parecen aludir al infinito, a lo desconocido, a la nada, la marcada línea horizontal y el punto negro sobre un pulcro y misterioso fondo blanco, que aparecen en la tela sin título ni fecha que cierra la exposición, pintada por Miró poco antes de morir, quién sabe si en recuerdo del que fuera su maestro, Modest Urgell...

Hemos mencionado el propósito de facilitar al visitante una lectura profunda de las obras de Miró, como uno de los

más esenciales que han regido el proyecto que ahora presentamos. Partimos de la convicción de que las piezas seleccionadas pueden ser, por sí mismas, suficientemente elocuentes. Pero dado que la Fundación Miró conserva en sus fondos una colección —única en el mundo— de dibujos preparatorios de pinturas, carnés de trabajo, croquis, anotaciones, esquemas, etc., donada por el artista a la institución que él creó, se ha considerado del todo necesario ofrecer este material a la vista del público, en conexión con las creaciones definitivas. Lo hemos hecho en la confianza, y casi en la certeza, de que este artista, con demasiada frecuencia considerado ingenuo, espontáneo e infantil, dejará de ser conocido superficialmente para convertirse en Joan Miró, el pintor reflexivo, autoexigente, crítico y responsable, que hace cien años nació en Barcelona, y que tenía la firme convicción de que "el artista es alguien que, entre el silencio de los demás, utiliza su voz para decir algo, y que tiene la obligación de que ese algo no sea inútil, sino que sirva a los hombres". (Discurso de Joan Miró con motivo de su nombramiento como Doctor Honoris Causa por la Universidad de Barcelona, el 2 de octubre de 1979). ■